مخملِ سرخِ رویا

(نگاهی به بچه‌ی یکشنبه‌ی اینگمار برگمان از منظر تئوری‌ی هنری‌ی زیگموند فروید)

اینگمار برگمان، نویسنده، نمایش‌نامه‌ساز و فیلم‌سازِ سوئدی به روابطِ انسانی سخت عمیق می‌نگرد. هیچ نگاهِ عمیقی اما، جز کنکاش در جنبه‌های تاریکِ وجود انسان گزیری ندارد. نگاهِ عمیق امیدِ دروغین نمی‌بخشد؛ که گاه نقاب‌ها را می‌درد تا تصاویرِ درد ظاهر شوند. **بچه‌ی یکشنبه**، یکی از معدود رمان‌های اینگمار برگمان، نگاه عمیق دیگری است به همه‌ی نقاب‌هایی که بر چهره‌ها جاخوش کرده‌اند؛ نگاه دیگری به شیارِ پنهان چهره‌ها؛ خسته‌گی‌ی تکرار، خانه‌ی تنهایی. نگاه به **بچه‌ی یکشنبه** از منظرِ نئوری-ی هنری‌ی زیگموند فروید شاید فرصتی باشد تا به شیارهای پنهانِ خسته‌گی بنگریم؛ به روایتِ زیگموند فروید از تکرار تنهایی پشتِ نقاب‌های انسانی.

۱

زیگموند فروید در نخستین سال‌های قرن بیستم در وجودِ انسان قلمرو دیگری کشف کرد؛ قلمرو پنهان-ها. زیگموند فروید در وجودِ انسان دو قلمرو تشخیص داد: خودآگاه، ناخودآگاه؛ دو قلمروی که نه تنها بنیانِ اندیشه‌ی او را ساختند، که تصویرِ انسان را دگرگون کردند:"تقسیمِ پدیده‌های روانی به خودآگاه و نا خودآگاه، فرضِ بنیادینِ روان‌شناسی‌ی تحلیلی است و امکانی منحصربه‌فرد در اختیار ما قرار می‌دهد تا ناهنجاری‌های معمول و پُراهمیتی را که در زنده‌گی‌ی روان رخ می‌دهد درک کنیم و آن‌ها را نظمِ علمی ببخشیم"[۱]. حضورِ خودآگاه و ناخودآگاه اما، همه‌ی سایه روشن روان انسان را توضیح نمی‌دهد که کارگزاران، مرحله‌ها، غریزه ها، ترس‌ها و عقده‌ها در کار اند.

زیگموند فروید در دستگاه روان انسان حضورِ سه کارگزار را تشخیص داد: نهاد، من، فرامن. نخستین کارگزارِ دستگاه روان نهاد است. نهاد مخزنِ همه‌ی ویژه‌گی‌هایی است که انسان به ارث می-برد؛ ویژه‌گی‌های سرشتی. پُر اهمیت‌ترین عناصرِ نهاد اما، غریزه‌های سرکوب‌شده هستند. غریزه‌های سرکوب شده در میلِ جنسی‌ی انسان ریشه دارند؛ در تمنای پایان‌ناپذیرِ تن[۲]. دومین کارگزارِ سیستمِ روان من است. من بخشی از نهاد است؛ بخشی از نهاد که به مرور زمان به واسطه‌ی میانِ نهاد و فرامن تبدیل می‌شود. من واکنش‌های ارادی‌ی انسان را هدایت می‌کند. وظیفه‌ی من آن است که با عوامل بیرونی آشنایی حاصل کند، تجربه بیندوزد، دنیای بیرونی را تا حد ممکن تغییر دهد. من باید بر نیازهای غریزی مسلط شود، پاره‌ای از نیازها را اجابت کند، اجابت پاره‌ای را به زمان مناسب واگذارد، پاره‌ای را سرکوب کند. من باید نهاد را کنترل کند و نیازهای آن را با فرمانِ فرامن منطبق[۳]. سومین کارگزارِ سیستمِ روان فرامن است. فرامن هم برآمده از تاثیر پدر و مادر است در دورانِ بلندِ کودکی، هم برآمده از سنت‌ها است، هم برآمده از ویژه‌گی‌های اجتماعی. فرامن فرمانِ ارزش‌های خانواده‌گی، سنتی، اجتماعی را در گوشِ انسان فریاد می‌زند[۴]. به روایتِ زیگموند فروید نهاد مخزنِ غریزه‌ها است، من حاصلِ تجربه‌های فردی، فرامن مخزنِ ارزش‌هایی که جهان تحمیل می‌کند. غریزه-های جنسی اما، هم از دورانِ کودکی حیاتِ خویش آغاز می‌کنند.

نمودهای آشکار زنده‌گی‌ی جنسی اندکی پس از تولد چهره می‌کنند. نخستین اندامی که پس از تولد به صورتِ نقطه‌ی ارضاء درمی‌آید، دهان است. در مرحله‌ی دهانی میلِ شدیدِ کودک به مکیدن شیر از سینه‌ی مادر نشانِ نیازِ جنسی‌ی کودک است؛ نشانِ کِشِشی معصومانه:"تصور می‌کنم ارتباط میان پدیده‌هایی که ما از طریقِ پژوهشِ روان‌شناسی‌ی تحلیلی به آن‌ها آگاه شدیم، به ما حق می‌دهد که ادعا کنیم مکیدنِ سرخوشانه کارکردی جنسی دارد و همین کنش را به مثابه نقطه آغازِ بررسی‌ی عنصرِ شاخصِ رفتارِ جنسی برگزینیم"[۵]. دومین اندامی که به صورتِ نقطه‌ی ارضاء درمی‌آید، مقعد است. در مرحله‌ی مقعدی کودک به دنبالِ ارضاء خویش از طریقِ دفع مدفوع است. در این مرحله کودک مدفوع

را تا بالاترین حدِ ممکن در خویش نگاه می‌دارد؛ آن‌گاه با دفع آن به صورت انفجاری به نیاز جنسی‌ی خویش پاسخ می‌دهد:"کودک که از منطقه‌ی شهوت‌زا و انعطاف‌پذیر مقعدی سود می‌برد، مقداری مدفوع را از طریق حفظِ آن در خویش تلنبار می‌کند، تا جایی که گردآوری‌ی مدفوع سبب انقباض عضله‌ها شود؛ این مدفوع هنگام خروج می‌تواند فشار شدیدی بر غشاء مخاطی وارد کند. بدین ترتیب درکِ لذت با درکِ درد درهم می‌آمیزد"[۶]. سومین اندامی که به صورت نقطه‌ی ارضاء درمی‌آید، آلت تناسلی است. مرحله‌ی تناسلی پیش‌درآمد شکلِ نهایی‌ی زندگی‌ی جنسی است. در مرحله‌ی تناسلی، زندگی‌ی‌جنسی‌ی دختران و پسران از یک‌دیگر جدا می‌شود؛ هرچند که تنها آلتِ جنسی‌ی مردانه است که نقشِ تعین کننده ایفاء می‌کند. در مرحله‌ی تناسلی میلِ جنسی‌ی کودک به نقطه‌ی اوج می‌رسد. در این مرحله پسر از طریقِ لمسِ آلتِ تناسلی‌ی خویش تلاش می‌کند ارضا جنسی را تجربه کند[۷]. دختر اما، بسیار زود درمی‌یابد که به دلیلِ فقدانِ آلتِ جنسی‌ی مردانه قادر به ارضای خویش نیست؛ فقدانی که می‌تواند تاثیری پایا در شخصیتِ او به جای گذارد[۸]. مرحله‌ی چهارم جنسی، مرحله‌ی میل به دیگری است؛ مرحله‌ی ادیپی. پسر در این مرحله در موردِ رابطه‌ی جنسی با مادر خیال می‌بافد. اما از هراسِ آن‌که توسطِ پدر اخته شود، میلِ خویش به مادر را به ناخودآگاه می‌راند؛ پس از نبردهای درونی‌ی بسیار:"کودک سرسختانه اعتقادش را حفظ می‌کند، در مقابلِ اعمالِ خلاف میلی که ... انجام می‌شود، دفاع شدیدی صورت می‌دهد و تنها پس از جدال‌های درونی‌ی سخت (عقده‌ی اختگی) است که مقاومت را کنار می‌گذارد"[۹]. در این مرحله دختر از هراسِ اختگی رنج نمی‌برد. فقدانِ آلتِ تناسلی‌ی مردانه اما، واکنش‌هایی غریب در دختر می‌آفریند. به روایت زیگموند فروید فقدانِ آلت تناسلی‌ی مردانه سبب می‌شود که دختر کینه‌ی مادر را به دل بگیرد و پدر خویش را چون محبوبی ستایش کند. به روایت زیگموند فروید دختر از مادر دور می‌شود، چرا که او را بدونِ آلتِ جنسی‌ی مردانه به دنیا آورده است و به او حسد می‌ورزد؛ چرا که عشق پدر را به خویش اختصاص داده است. دختر پدرِ خویش را چون محبوبی ستایش می‌کند؛ از یک‌سو به خاطرِ آن‌که می‌خواهد آلت تناسلی‌ی او را تصاحب کند و از سوی دیگر به خاطر آن‌که آرزو دارد از او صاحبِ فرزند شود[۱۰].

زیگموند فروید در دستگاه روان انسان دو قلمرو تشخیص می‌دهد؛ سه کارگزار؛ چهار مرحله‌ی جنسی. همه‌ی ماجرا اما این نیست؛ که غرایزی که در نهاد جمع می‌شوند یک چهره ندارند. به روایتِ زیگموند فروید دو نوع غریزه‌ی بنیادی در دستگاه روان انسان وجود دارد: غریزه‌ی اروس، غریزه‌ی ویران‌کننده[۱۱]. نقشِ غریزه‌ی اروس آن است که بینِ صاحب غریزه و دیگران وحدت ایجاد کند. نقش غریزه‌ی ویران کننده اما، مرگ‌آفرینی است؛ هرچند که گاه این دو با یک‌دیگر می‌آمیزند:"در کارکرد-های زیست‌شناختی این دوغریزه‌ی بنیادین یا در تقابل با یک‌دیگر عمل می‌کنند، یا با یک‌دیگر ترکیب می‌شوند. بدین ترتیب عمل خوردن ویران کردن چیزی است که خورده می‌شود، به این هدف که آن چیز در نهایت در بدن ادغام شود؛ و عملِ جنسی، عملی تهاجمی که به قصدِ آفرینش صمیمانه‌ترین وحدت انجام می‌شود"[۱۲]. به روایتِ زیگموند فروید در سیستمِ روان انسان غریزه‌ی ویران کننده تسلط دارد؛ در برپایی‌ی همه‌ی هستی‌ی انسان. غریزه‌ی ویران‌کننده در دو شکل اروتیک و غیر اروتیک بروز می‌کند. شکلِ اروتیکِ غریزه‌ی ویران‌کننده در رفتارهای سادیستی - مازوخیستی متبلور می-شود؛ شکلِ غیر اروتیکِ آن در بی‌رحمی، تخریب، پرخاش‌گری به میدان می‌آید[۱۳]. غریزه‌ی ویران-کننده بیش از هر چیز بر سر راهِ شکوفایی‌ی تمدن مانع می‌سازد. تمدن اما، ساخته می‌شود. جهانِ متمدن غریزه‌ی ویران‌کننده را به نهاد می‌فرستد، فرامن را بر آن مسلط می‌کند و حس گناه و ترس را تبدیل به ابزار کنترل انسان. به روایت فروید ارزش‌های برخاسته از جهان متمدن انسانِ شرور را با اسلحه‌ی حس ترس و گناه رام می‌کنند. زیگموند فروید در دستگاه روانی‌ی انسان دو جبهه تشخیص می‌دهد. در یک جبهه ناخودآگاه، نهاد، بخشی از من و غریزه‌ی ویران کننده سنگر گرفته‌اند و در یک جبهه خودآگاه، فرامن، بخشی از من و اروس. جدالِ این دو جبهه سخت سهمگین است؛ چنان سهمگین که سبب می‌شود نهاد تا از فشارِ بخشی از من یا فرامن برهد، دست به دامن رویا شود.

میانِ نهاد و بخشی از من با فرا من و بخشِ دیگری از من جدالی سهمگین جاری است. حاصلِ این جدال گاه آفرینش رویا است. رویا هنگامی آفریده می‌شود که محتوای نهاد و ناخود آگاه راه به سوی من

و خودآگاه می‌گشاید و بخشی از من را به واکنش وامی‌دارد. رویا تبلورِ تحقق یک آرزو است در جهانِ خیال:"رویا صدای ناهنجارِ سازی نیست که به جای آن که توسطِ یک موسیقی‌دان به ترنم درآید، موردِ اصابتِ ضربه‌ای قرار گرفته است. رویا بی‌معنا نیست. شرطِ آفرینش رویا این نیست که بخشی از جهانِ خیال بخوابد، هنگامی که بخش دیگر می‌خواهد بیدار شود. رویا یک پدیده‌ی روانی‌ی فهیمانه است؛ تحقق یک آرزو"[۱۴]. روایت‌های جهان رویا اما تا آفریده شوند، از راهی پُر پیچ و خم می‌گذرند. میانِ محتوای پنهان و محتوای آشکارِ رویا تفاوتی عظیم وجود دارد. محتوای آشکار رویا لباس مبدلی است بر تن محتوای پنهانِ رویا؛ آرزویی که سانسور شده است:"همخوانی‌ی ممتد میانِ آن پدیده‌هایی که سانسور فرا می‌خواند و روشی که بر مبنای آن رویا تحریف می‌شود، به ما حق می‌دهد که برای هردو زمینه‌ای یک‌سان قائل شویم. بنابراین ما دو نیروی روانی را به مثابه سرچشمه‌ی ... رویا ... درنظر می‌گیریم؛ جریان وسیستم. از میانِ این دو، اولی آرزویی را شکل می‌دهد که رویا می‌خواهد بیان کند؛ دومی براین آرزو سانسور اعمال می‌کند و از این طریق باعثِ تحریفِ پوسته‌ی بیرونی‌ی آن می‌شود"[۱۵].

رویا آرزویی است که سانسور شده است؛ هجوم نهاد و بخشی از من به بخشی دیگر از من. تا این هجوم سانسور شود اما، کارکردی لازم است. زیگموند فروید کارکردی را که سبب می‌شود محتوای پنهان رویا به محتوای آشکار رویا تبدیل شود، کارکرد رویا می‌خواند. کارکرد رویا به‌ویژه از آن جهت اهمیت دارد که محتوای نهاد و بخشی از من هنگامی که به بخشی دیگر از من هجوم می‌برند، روشِ عمل خویش را نیز با خود به همراه می‌آورند؛ درست مثلِ فاتحانی که به یک کشور حمله می‌کنند و قوانینِ حقوقی‌ی خویش را بر آن مسلط[۱۶]. نخستین قانونِ پُر اهمیتِ کارکردِ رویا تراکم است. تراکم یعنی آفرینش پیکرهای واحد از اندیشه‌هایی که به هنگام بیداری از یک‌دیگر جدا هستند؛ یعنی ترکیب تکه‌های گوناگون واقعیت در یک شخصیت یا در یک ماجرا. در جهانِ رویا گاه اندیشه‌های رنگارنگ زیر ظاهری فقیرانه پنهان شده اند:"رویا در مقایسه با اندازه و غنای اندیشه‌ی رویا، محدود، مختصر و فقیر است"[۱۷]. دومین قانونِ پُر اهمیتِ کارکرد رویا جابه‌جایی است. جابه‌جایی به این معنا است که در جهانِ رویا شور روانی از عنصری به عنصرِ دیگر منتقل می‌شود، چهره‌ای منفور به شکلِ چهره‌ای محبوب جلوه می‌کند، مرگ و زندگی جا عوض می‌کنند، عنصری کم اهمیت در شکلِ عنصری پُر اهمیت ظاهر می‌شود:"در موردِ این که چه عناصری در اندیشه‌های رویا ساز بالاترین ارزش را دارند، هیچ تردیدی وجود ندارد. ما این را بلافاصله تشخیص می‌دهیم. هنگام آفرینش رویا عناصر عمده‌ای که بر آن‌ها تاکید بسیار شده است، می‌توانند به مثابه عناصری کم‌ارزش‌تر جلوه کنند و به جای آن عناصری ظاهر شوند که در اندیشه‌ی رویاساز به یقین ارزش کم‌تری دارند"[۱۸]. همه‌ی جهان رویا اما، بر مبنای تراکم و جابه‌جایی آفریده نمی‌شود؛ که قوانین بسیار دیگری نیز در کار اند: جهان رویا پر از نمادها است؛ پُر از ابزار بیانی‌ی گوناگون؛ پر از تصویرهای شگفت. رویا روایتِ شگفتی است از جان‌سختی‌ی غرایزی که در نهاد حبس شده اند؛ راهی برای رهایی از تکفیرِ فرامن؛ راهی برای جدال با ترس‌ها و گناه‌ها. به روایت زیگموند فروید هنر نیز خاستگاهی چون رویا دارد؛ هنر تصویرِ ناخودآگاه است در لباس مبدل؛ تصویرِ همه‌ی نهاد.

۲

یکی از پر اهمیت‌ترین متن‌هایی که زیگموند فروید در شرح خاستگاه آثار هنری نوشته است، جستاری است با نامِ **نویسنده‌ی خلاق و رویای روزانه**. زیگموند فروید در آغاز این جستار به پُرسش کاردینال ایپولیتو استه از نویسنده‌ی ایتالیایی آریوستو در مورد اثر پُر آوازه‌ی او، **اورلاندوی خشمگین**، اشاره می‌کند.
کاردینال پرسیده است: لودوویکو تو این همه قصه را از کجا گیر آورده‌ای؟ زیگموند فروید خود تلاش می‌کند به این پرسش پاسخ بدهد: خلاقیتِ هنرمندان به خلاقیتِ کودکان هنگامِ بازی شبیه است[۱۹].
هنرمند همچون کودکان جهانی از خواب و خیال می‌سازد. فهم این جهان اما، چندان ساده نیست. هنرمند

درست مثل کسانی که محتوای رویای شبانه‌ی خویش را پنهان می‌کنند، رویای روزانه‌ی خود را به لباس مبدل می‌آراید. رویای روزانه نیز راهی است برای آن‌که محتوای نهاد از قفس رها شود؛ راهی برای تسکین دردی که پنهان‌اش باید کرد. هنرمند در دنیای خیال پناه می‌گیرد[۲۰]. بنیان اساسی‌ی نظریه‌ی زیگموند فروید در مورد هنر باور به هم‌سانی‌ی ریشه‌های رویا و هنر است؛ در راه اجرای این حکم او کنکاش در جان آفریننده و آفریده، هر دو، را توصیه می‌کند؛ توصیه‌ای که خود بارها به‌کار می‌گیرد؛ از نگاه به شخصیت‌های روان‌پریش بر صحنه تا جست‌وجوی میلِ پدرکشی در تئودور داستایوسکی.

زیگموند فروید، در سال ۱۹۰۶، یک سال پیش از آن‌که نظریه‌ی هنری‌ی خویش را در جستار **نویسنده‌ی خلاق و رویای روزانه** شکل دهد، جستار کوتاهی نوشت زیر عنوان **شخصیت‌های روان‌پریش بر صحنه**[۲۱]. زیگموند فروید در این جستار بر شعرهای غنایی، رقص‌های مذهبی، و نمایش‌نامه‌های یونانی انگشت می‌گذارد تا تفاوت نمایش‌نامه‌های یونانی و نمایش‌نامه‌ی شخصیت را نشان دهد. زیگموند فروید تاکید می‌کند که در نمایش‌های یونانی شورش یا بر علیه نظم اجتماعی صورت می‌گیرد، یا برعلیه خدایان، یا بر علیه دشمنی توانا. در نمایش‌نامه‌ی شخصیت اما، درگیری درون خودِ انسان رخ می‌دهد؛ چنان‌که گویی بخشی از وجود انسان سر به شورش برمی‌دارد و بخشی دیگر آن را سرکوب می‌کند. نمایش‌نامه‌ی شخصیت صحنه‌ی درگیری‌ی ناخودآگاه و خودآگاه است؛ صحنه‌ی درگیری‌ی نهاد و فرامن.
زیگموند فروید **هاملتِ** ویلیام شکسپیر را نمونه‌ی برجسته‌ی این نوع نمایش‌نامه می‌داند:" نخستین نمایش‌نامه از این دست نمایش‌نامه‌های مدرن، هاملت است. این نمایش‌نامه ماجرای مردی است که تا کنون زنده‌گی‌ی طبیعی داشته، اما اینک به سبب سرشتِ ویژه‌ی وظیفه‌ای که با آن روبرو شده، به یک بیمار روانی تبدیل شده است؛ مردی که در او نیروی محرکی هست که تا کنون با موفقیت سرکوب شده است، اما اینک تلاش می‌کند به سوی عمل راه باز کند."[۲۲].

در همان سال ۱۹۰۶ زیگموند فروید جستار دیگری در مورد یک اثر ادبی نوشت؛ جستاری در مورد گرادیوای ینسن؛ زیر عنوان **وهم‌ها و رویاها در گرادیوای ینسن**[۲۳]. **گرادیوا** سرگذشتِ یک باستان‌شناس جوان **است** که در موزه‌ای در رم، **به** نقش سنگی‌ی یک دختر جوان یونانی دل می‌بندد[۲۴]. این عشق رویاهایی را در سر باستان شناس جوان می‌پرورد. او تصور می‌کند که معشوق‌اش در آتش‌فشانی کشته شده است که در سال ۷۹ میلادی شهر پمپی را در خویش غرق کرد[۲۵]. باستان‌شناس به جست‌وجوی معشوق به پمپی می‌رود. در آن‌جا با دختر جوان دیدار می‌کند، اما نمی‌تواند دریابد که معشوق او شبحی رویایی است یا موجودی واقعی. واقعیت اندکی بعد فاش می‌شود. دختر هم‌بازی‌ی دوران کودکی‌ی باستان‌شناس بوده است.

زیگموند فروید تلاش می‌کند نشان دهد که عشق اسطوره‌ای زن و مردی در در دوردستِ زمان و عشق کودکی‌ی باستان‌شناس و معشوق‌اش یک جنبه‌ی مشترک دارند؛ هر دو در دورانی رخ داده‌اند که فراموش شده‌اند، اما از میان نرفته‌اند. به گمان زیگموند فروید، بخش عمده‌ای از واژه‌ها و عبارت‌هایی که باستان‌شناس و دختر جوان به کار می‌برند، آمیخته‌ای است از اصطلاحات باستان شناسی و آرزوهای فروخورده:" زو هنگام توصیفِ تحول هم‌بازی‌ی گذشته‌اش، که به شدت او را آشفته کرده بود، از طریق مقایسه‌ی او با پرنده‌ی هیولاوش، آرکاپتریکس، که جانوری ماقبل تاریخ است ، به او طعنه زد. در این راه او بیانی مشخص برای ترسیم هویت دو نفر پیدا کرد. گِله‌ی او بر استفاده از نامی یک‌سان برای مردی که دوست دارد و پدرش استوار می‌شود. آرکاپتریکس، اندیشه‌ی سازشی یا بینابینی است که در آن نگاه زو به حماقت مردی که دوست دارد با اندیشه‌ای مشابه در مورد پدرش هم‌خانه می‌شود"[۲۶].

زیگموند فروید گرادیوا را برآمده از ماجرایی دانست که در زندگی‌ی باستان‌شناس رخ داده است. باستان‌شناس اما، کسی جز سایه‌ی پنهانِ ینسن نبود. به روایت زیگموند فروید ینسن در دوران کودکی به دختری دل‌بسته بوده که که مجبور به فراموشی‌ی او شده است[۲۷].

در سال ۱۹۱۰ زیگموند فروید یکی از پُراهمیت‌ترین جستارهای هنری‌اش را در مورد لئونارد داوینچی نوشت؛ زیر عنوانِ **لئونارد داوینچی و خاطره‌ای از کودکی‌ی او**[۲۸]؛ جستاری مبتنی بر خاطره‌ای از دوران شیرخوارگی‌ی لئونارد داوینچی. لئونارد داوینچی به یاد می‌آورد که در دوران شیرخوارگی پرنده‌ای به سوی گاهواره‌ی او پریده و دم‌اش را در دهان او فروبرده است[۲۹]. زیگموند فروید اعتقاد دارد که این ماجرا به‌راستی در دوران کودکی‌ی لئونارد داوینچی اتفاق نیفتاده است؛ که در دوران بزرگ‌سالی توسط او جعل شده است تا خواستی سخت ریشه‌دار را پنهان کند[۳۰]. به روایتِ زیگموند فروید کرکس در جهان اساطیر نماد الهه‌ی مادر است؛ هر چند که هم از سینه‌ی مادینه‌گی برخوردار است و هم از آلتِ نرینه‌گی؛ موجودی دوجنسی که از دیدگاه آبای کلیسا نشانه‌ی بکارت مریم مقدس است. به روایت زیگموند فروید لئونارد داوینچی را در دوران کودکی از مادرش جدا کردند و او مجبور شد بخشی از اوقات خویش را با نامادری‌اش به سر برد. مادر لئونارد که خویش را سخت تنها احساس می‌کرد، لئونارد را جانشین هم‌سر از دست‌رفته‌ی خویش کرد و چنان به او مهر ورزید که ریشه‌های مردانه‌گی‌ی او غارت شد. بدین ترتیب کرکسی که در خاطره‌ی لئونارد داوینچی ظاهر می‌شود، نمادی است از مادر او که سینه‌اش در خاطره‌ی کودکی تبدیل به دم کرکس شده است؛ نمادی از سرگردانی‌ی جنسی‌ی لئونارد داوینچی. به روایت زیگموند فروید وفاداری به خاطره‌ی مادر سبب شده است که گرایش جنسی‌ی لئونارد داوینچی به جنس موافق تبلور جسمانی نیابد و تنها در حد چهره‌ی زنان و مردانی تصویر شود که در نقاشی‌های او ظاهر می‌شوند؛ در تصویرِ مادری لبخند به لب یا کودکی زیبا:"... ما می‌آموزیم که اوکار هنری‌ی خود را با تصویر دو نوع ابژه شروع کرد؛ و این نمی‌تواند توجه ما را به دو نوع ابژه‌ی جنسی که از تجزیه و تحلیل خیال کرکس به دست آوردیم، جلب نکند. اگر سر کودکانِ زیبا دورانِ کودکی‌ی خود او را بازتولید می‌کردند، زنان لبخند بر لب چیزی نبودند مگر تکرارِ مادرِ او، کاترینا"[۳۱].

در سال ۱۹۱٤ زیگموند فروید جستاری در مورد مجسمه‌ی موسا اثرِ میکل‌آنژ نوشت؛ زیر عنوانِ **موسای میکل‌آنژ**[۳۲]. به روایتِ زیگموند فروید مجسمه‌ی موسا یکی از شگفت‌آمیزترین آثار هنری‌ی عصر ما است؛ تبلور حمایت موسا از پاپی قدرتمند در مقابلِ خشمِ پدر آسمانی:"یکی دیگر از ... آثار رمزآمیز و شگفت‌انگیز مجسمه‌ی مرمرینِ موسا است؛ در کلیسای سن پتیر، در ونیکولی، در رم. تا جایی که می‌دانیم، این مجسمه تکه‌ای است ازمقبره‌ای که این هنرمند می‌باید برای پاپِ قدرتمند، جولیوس، می‌آفرید"[۳۳]. اندکی بعد زیگموند فروید تلاش کرد، چرایی‌ی ستایش خویش از مجسمه‌ی موسا را توضیح دهد. به گمان زیگموند فروید، بر خلاف روایتِ تورات، این مجسمه خشمِ موسا از رسالتی شکست خورده را بیان نمی‌کند. میکل‌آنژ هیجانی را پیکر بخشیده است که در حال فرو نشستن است. موسا بر خشمِ خویش چیره می‌شود و الواح فرمان‌های الهی را در دست نگاه می‌دارد. موسا الواح را نمی‌شکند، چه به رسالتی می‌اندیشد که خداوند بر شانه‌های او گذارده است؛ به آزمایشی سرنوشت‌ساز. به روایت زیگموند فروید مجسمه‌ی موسا نشانِ کنترل خشم انسانی در راه انجام فرمان پدر آسمانی است؛ حتا اگر میکل‌آنژ خواسته باشد، خشم موسا را تصویر کند:"میکل آنژ در اکثر موارد تا بالاترین حدی که در هنر قابل بیان است پیش رفته است؛ اما اگر هدف او این بوده است که در مجسمه‌ی موسا هجوم شدید احساس را، در آرامشی که از آن به‌جا مانده است، نشان دهد، شاید چندان موفق نبوده است"[۳٤].

در سال ۱۹۲۳ زیگموند فروید جستاری در مورد پرده‌ای از **تاجر ونیزی** و **شاه‌لیر** ویلیام شکسپیر نوشت؛ جستاری زیر عنوانِ **درون‌مایه‌ی آن سه صندوق**[۳۵]. در این جستار او نخست به پرده‌ای از نمایش‌نامه‌ی **تاجر ونیزی** می‌پردازد که در آن خواستگاری به وصالِ پورتیای زیبا نائل خواهد شد که از میانِ سه صندوقی که در مقابلِ پورتیا قرار دارد، صندوقی را برگزیند که عکس پورتیا در آن است. دو خواستگار نخست

صندوق‌هایی را انتخاب می‌کنند که در آن‌ها طلا و نقره هست؛ خواستگار سوم اما، صندوقی را انتخاب می‌کند که در آن سرب و عکس پورتیا هست.

به روایتِ زیگموند فروید انتخاب از میان سه صندوق در روایت‌های اسطوره‌ای ریشه دارد. از جمله در اسطوره‌های مردم استونی و در قصه‌هایی اسطوره‌ای با بن‌مایه‌ی انتخاب یکی از سه خواستگار توسطِ دختری جوان[۳۶]. در نمایش‌نامه‌ی **تاجر ونیزی** اما، این بن‌مایه دگرگون می‌شود. در این نمایش‌نامه یک مرد باید از میانِ سه صندوق یکی را انتخاب کند. زیگموند فروید پرده‌ی نخستِ نمایش‌نامه‌ی **تاجر ونیزی** را با یک رویا مقایسه می‌کند؛ در جهان رویا صندوق‌ها نماد زن هستند؛ همان‌گونه که نمادهایی چون جعبه، سبد، قوطی[۳۷]. زیگموند فروید، آن‌گاه، جایای این بن‌مایه را در نمایش‌نامه‌ی **شاه‌لیر** دنبال می‌کند. شاه لیر، شاه پیر، تصمیم می‌گیرد که پیش از مرگ قلمرو خود را میان دختران‌اش تقسیم کند. دو دختر بزرگ‌تر به شدت به پدر اظهار عشق می‌کنند، دختر کوچک اما، چندان عشقی به پدر نشان نمی‌دهد. شاه‌لیر عشق ساکت و محجوبانه‌ی دختر کوچک خویش را درنمی‌یابد؛ عشق بی‌زوال او را. زیگموند فروید در راه تجزیه و تحلیل **شاه لیر** نخست به افسانه‌ها و اسطوره‌هایی اشاره می‌کند که به **شاه‌لیر** شباهت دارند؛ هر چند با روی‌کردی متفاوت. در **ایلیادِ** هومر، پاریس از میان سه الهه، الهه‌ی سوم، آفرودیت، را به عنوان زیباترین الهه بر می‌گزیند. در **قصه‌ی سیندرلا** نیز، پسر پادشاه، سیندرلا، دختر سوم، را انتخاب می‌کند[۳۸]. شاه لیر اما دختر سوم را طرد می‌کند؛ وفادارترین دختر خویش را؛ دختری را که هم چون سرب ساکت است. به گمان زیگموند فروید سکوت نشانه‌ی مرگ است. اما چه‌گونه ممکن است وفادارترین دختر نماد مرگ باشد؟ پاسخ زیگموند فروید این است که بر مبنای یک آرزوی برآورده نشده جای‌گزینی صورت گرفته است: قدرت انتخاب جای‌گزینِ ضرورت مرگ شده است[۳۹]. شاه لیر پیرمردی است در آستانه‌ی مرگ، اما نمی‌تواند از عشق زنان چشم بپوشد. شاه‌لیر به خاطرِ کسب عشقِ زنان تلاش می‌کند. به گمان زیگموند فروید صحنه‌ی آخر **شاه لیر** شکسپیر بر تلاش نافرجامِ شاه لیر پیر شهادت می‌دهد. در صحنه‌ی آخر **شاه لیر** جسد دختر کوچک وارد صحنه می‌شود. شاه لیر باید ضرورت مرگ را بپذیرد. سه دختر شاه لیر سه نوع رابطه‌ی مرد با زن را متبلور می‌کنند: زنی که بار زندگی‌ی مرد را بر دوش می‌کشد، زنی که شریکِ زندگی‌ی مرد می‌شود، زمینِ مادر که مرد را به کام خویش فرو می‌کشد. شاه لیر به عبث تلاش می‌کند، عشقی مادرانه را به‌چنگ آورد، تقدیر او چیزی جز وصال الهه‌ی مرگ نیست. حتا اگر دختر کوچک خویش را طرد کرده باشد:"... پیرمرد بیهوده تلاش می‌کند عشقِی را به دست آورد که یادآور عشقِ مادرش باشد، تنها سومین خواهر سرنوشت، الهه‌ی ساکت مرگ او را درآغوش خواهد گرفت"[۴۰].

زیگموند فروید یکی از آخرین جستارهای هنری‌ی خود را در سال ۱۹۲۷، در مورد **برادران کارامازوفِ** تئودور داستایوسکی نوشت؛ جستاری زیر عنوان **داستایوسکی و پدرکشی**[۴۱]. زیگموند فروید در این جستار بیش از هر چیز بر شخصیتِ خود تئودور داستایوسکی متمرکز شد. زیگموند فروید در شخصیت پیچیده‌ی تئودور داستایوسکی سه ویژه‌گی‌ی عمده تشخیص داد: تنش‌های عاطفی‌ی شدید، تباهی‌ی ذاتی-ی منش، استعداد شگرف هنری[۴۲]. به گمانِ زیگموند فروید دو ویژه‌گی‌ی نخست نه تنها سبب ابتلای تئودور داستایوسکی به بیماری‌ی صرع، که سبب گرایش او به اعمال سادومازوخیستی نیز می‌شوند؛ سبب گرایش او به پدرکشی هم: " ما با اطمینان می‌توانیم بگوییم که داستایوسکی هرگز از حس گناهی، که از نیت پدرکشی‌ی او برمی‌خاست، رها نشد"[۴۳].

زیگموند فروید نخستین جستار هنری‌ی خویش را در سال ۱۹۰۶ نوشت و یکی از آخرین جستار هنری‌ی خویش را در سال ۱۹۲۷. در این دوران بیست‌ویک ساله، زیگموند فروید به هزار زبان بر این نکته پای فشرد که هنرمند توانایی‌ی غیر طبیعی‌ای در والایش جدال‌های درونی‌ی خویش دارد. هنرمند راهی را کشف کرده است که از طریقِ آن می‌توان از جهان خیال به جهانِ واقعیت رسید. هنرمند رویای قربانیانِ سرکوب تمدن را در نور می‌آورد. هنرمند در بیداری خواب می‌بیند[۴۴].

در راه کشفِ چهره‌ی پنهانِ رویای هنرمند زیگموند فروید دو چیز را بیش از هر چیزِ دیگری جست‌و-جو می‌کند: چه‌گونه‌گی‌ی رابطه‌ی مثلث پدر، مادر، پسر، چه‌گونه‌گی‌ی هم‌خوانی‌ی واکنش‌های قهرمانان یا آفریدگاران آثار هنری با قهرمانان قصه‌ها یا اسطوره‌های کهن. از طریق این دو جست‌وجو، زیگموند فروید بر آن است نقشِ جبرگرایی‌ی جنسی در زنده‌گی‌ی همه‌ی انسان‌ها، در همه‌ی دوران‌ها، را ثابت کند. زاویه‌ی دید زیگموند فروید در نگاه به آثار هنری اما، همیشه یکی نیست؛ گاه به شخصیت‌های یک اثر ادبی می‌پردازد، گاه به خالق یک اثر و گاه به خود اثر؛ در همه حال اما، به جست‌وجوی روایتی که پشت یک اثر هنری پنهان شده است؛ به جست‌وجوی زخم‌های گزیرناپذیر. زیگموند فروید پنجره‌ای می‌گشاید که از آن می‌توان در هر حرکت و سخن روایتی دیگر خواند. زیگموند فروید خواب هنرمند را تعبیر می‌کند.

۳

بچه‌ی یکشنبه روایتِ زنده‌گی‌ی یک پسربچه‌ی هشت ساله است در دهه‌ی ۱۹۲۰. پدر و مادر پسربچه، سال‌ها پیش از این، در میانِ مخالفتِ خانواده‌ی مادر با یک‌دیگر ازدواج کرده‌اند. مادر بزرگِ مادری‌ی پسربچه اعتقاد داشته است که دختر حساس و نازپرورده‌ی او احتیاج به مردی با تجربه‌تر دارد و پدر بزرگِ مادری‌ی پسربچه مایل بوده است دختر را برای خویش حفظ کند. اینک اما، شانزده سال از ازدواج آن دو می‌گذرد. آن‌ها در سال ۱۹۱۰ ازدواج کرده‌اند. حاصل این ازدواج سه فرزند است: داگ، دوازده ساله، پو، هشت ساله، لیلان، چهار ساله. پدر پو کشیش است و مادر او زنی خانه دار. اختلافِ خانواده‌ی مادر با دامادشان کماکان باقی است؛ از جمله بر سر خانه‌ی تابستانی‌ای که خریده است. مادر بزرگ و دایی‌ی پو از این خانه دلِ خوشی ندارند. بخش عمده‌ی **بچه‌ی یکشنبه** در این خانه می‌گذرد؛ در خانه‌ای که در آن خدمتکاران بسیار و اعضای متعدد خانواده‌ی مادر گرد آمده‌اند. هسته‌ی مرکزی‌ی ماجراهای جاری در **بچه‌ی یکشنبه** را اما، خود پو، پدرش، مادرش و برادرش تشکیل می‌دهند. خانواده‌ی پو از درگیری با خویش و دیگران پُر است.

٤

زیگموند فروید در کتابِ **توتم و تابو** افسانه‌ای در مورد قبیله‌ای کهن را روایت می‌کند تا ثابت کند توتم قبیله جز نمادی برای مفهومِ پدر نیست. پدری حسود و بی‌رحم همه‌ی زنان قبیله را تصرف کرده و جایی برای پسرانِ خود باقی نگذاشته است. پسران هم‌دست می‌شوند و پدر را می‌کشند. اما پس از قتلِ او از آن‌جا که الگویی جز او ندارند، تلاش می‌کنند او را به موجودی مقدس تبدیل کنند؛ به عاملِ هویتِ خویش: "آن که مرد حالا قوی‌تر از زمانی شد که زنده بود. این همه‌ی چیزی است که ما امروز در تقدیرِ انسان می‌بینیم. چیزی را که او با وجودش ممنوع کرده بود، آن‌ها حالا خود ممنوع کردند. موقعیتِ روانی‌ای که برای ما با توجه به روان‌شناسی‌ی تحلیلی، زیرِ عنوانِ اطاعتِ بعدی به‌تمامی آشنا است. آن‌ها از عملیات‌اشان بازگشتند؛ آن‌گاه کشتن جانشینِ پدر، یعنی توتم، را ممنوع اعلام کردند و از نتایجِ اقدام‌اشان از طریقِ محروم کردنِ خود از زنانِ آزاد شده فاصله گرفتند. بنابراین آن‌ها از درونِ خودآگاهی‌ی گناه‌آلودِ پسران هر دو تابوی بنیادی‌ی توتمیسم را آفریدند که ... با هر دو آرزوی پس زده شده در عقده‌ی ادیپ هم‌خوانی دارد"[٤٥]. معنای این روایتِ زیگموند فروید این است که میل به پدرکشی یک گرایشِ همه‌گانی است. در قبایل کهن اما، این میل تبدیل به عمل می‌شود؛ هم ازاین رو است که حس گناه پسران قبایلِ کهن با حس گناه انسان مدرن تفاوتی دارد. حس گناه انسان کهن برخاسته از دست‌های خونینِ پدرکش است، حال آن‌که حس گناه انسانِ مدرن برخاسته از وسوسه‌ی پدرکشی است. سازوکارِ جبرانِ حس گناه اما، نزد هردو یکی است؛ تابوسازی؛ تقدس بخشیدن به مفهومِ پدر. زیگموند

فروید روایتِ خویش از قتل پدر در یک قبیله‌ی بدوی را با آزمایش‌های کلینیکی‌ی خویش همخوان می‌یابد.

بچه‌ی یکشنبه‌ی اینگمار برگمان را در جست‌وجوی عقده‌ی ادیپ نیز می‌توان نگریست؛ چون سلولی زیر میکروسکوپی با عدسی‌ی آشنا. پو، راوی‌ی هشت ساله‌ی **بچه‌ی یکشنبه**، نسبت به پدر حسی دو گانه دارد. چنان می‌نماید که در اغوای مادر شکست خورده، ترس از اخته‌گی را به ناخودآگاه رانده و اینک ترس از پدر را کسوتِ ستایش از اقتدار او پوشانده است. پو در کنار اقتدارِ پدر آرام می‌گیرد:"پدردوستِ قدیمی‌ی شاه و ملکه است؛ به خصوص ملکه. او به ملکه پندهای خوب می‌دهد ... شاه و ملکه بدونِ پدر نمی‌توانند خود را به خوبی اداره کنند"[۴۶]. پو نخست آن چیزی را بیان می‌کند که باید بیان کند؛ برای رهایی از حس گناهِ نفرت از پدر از یک‌سو و اجرای فرمانِ فرامن از سویی دیگر. تبدیل پدر به قهرمان زبان فرامن است در مقابلِ وسوسه‌ی نهاد. در متن دچار دوگانه‌گی اما، نهاد سرانجام به سخن درمی‌آید. در متنِ دچار دوگانه‌گی من یک صدا ندارد. ما تبدیل پدر به قهرمان را در آینه‌ی بیان وسوسه‌ی پدرکشی‌ی پو می‌خوانیم[۴۷] و در آینه‌ی این هردو من شقه‌شده را: "پو خرد و خراب به خواب می‌رود. شاید خواب می‌بیند که پرواز می‌کند یا خیلی کوچک است و روی شکمِ لختِ مای دراز کشیده است؛ یا این که بالاخره قدرتِ کشتن پیدا کرده است. او نخست می‌خواهد برادرش را بکشد و بعد پدر باید بمیرد"[۴۸]. حس گناه پو، اما تنها در دوگانه‌گی‌ی صدای او متبلور نمی‌شود. به روایت زیگموند فروید، گاه، حس گناه در نفرت از شخصیتی متبلور می‌شود که بخش ممنوعه‌ی وجود انسان را نماینده‌گی می‌کند؛ محتوای نهاد را. دیگری، گاه، نشانه‌ی افشای جنبه‌ای از وجود است؛ بربادده‌نده‌ی حریم امنیت. در **بچه‌ی یکشنبه** پو حس گناه خویش را به نفرت از برادرش داگ تبدیل می‌کند. همه‌ی ماجرا اما، این نیست. داگ بیان آرزوی تحقق نایافته‌ی پو نیز هست. داگ چیزی را بیان می‌کند که پو جز در جهان رویا جرئتِ بیان آن را ندارد. داگ به جسارتِ تمام به فرامن پشت می‌کند. داگ تبلور نهاد پو است. آرزو می‌گوید، نفرت می‌آفریند، ترس می‌سازد[۴۹]. پو گاه از گلوی داگ سخن می‌گوید: "پو با برادرش در موردِ موضوع صحبت کرد؛ اما داگ به شکلی تحقیرآمیز به پو نگاه کرد و خندید: من ریدم تو این سروری. من حاضرم به جهنم بروم. مسئله‌ی اصلی این است که من آرامش داشته باشم و این شرور لعنتی که ادعا می‌کند پدر من است دیگر من را شلاق نزند"[۵۰]. داگ از زبان پو نیز سخن می‌گوید. اما تنها زبان داگ نیست که به یاری‌ی پو می‌آید.

به روایتِ زیگموند فروید من ضعیفِ دوران کودکی بر اثر فشارهای توان‌سوز دچار آسیب‌های ماندگار می‌شود. کودک از یک‌سو هراس از دست دادن حمایتِ پدر و مادر بر شانه دارد؛ از سوی دیگر هراسِ اخته‌گی را: " ... هنگامی که پسربچه واردِ موقعیتِ ادیپی می‌شود، این عامل تاثیری تعین کننده بر نتیجه‌ی جدال به جای خواهد گذاشت؛ عاملی که بر مبنای آن تهدیدِ شیفته‌گی از سوی اخته‌گی به کمک عوامل اولیه تقویت می‌شود و تمامی‌ی وجود را در بر می‌گیرد"[۵۱]. منِ ضعیفِ دورانِ کودکی به دلیلِ عدمِ بلوغ قادر نیست بر تحریک‌های جنسی‌ی دورانِ نخستین زنده‌گی غلبه کند. به روایتِ زیگموند فروید غریزه‌ی جنسی‌ی سرکوب‌شده روی دیگر سکه‌ی نفرت از پدر است. پدر امکانِ ارضاء میلِ جنسی را به پسر نمی‌دهد. سرچشمه‌ی همه‌ی ترس‌ها را باید در رابطه با پدر جست‌وجو کرد. واکنش پسر در مقابلِ ترس از پدر به شکل‌های مختلف صورت می‌گیرد؛ گاه سرکوب می‌شود، گاه پنهان می‌شود، گاه توسط دیگری برآورده. دیگری، گاه هم نیازهای ممنوعه را برآورده می‌کند و هم منبعِ ترس را یادآوری. داگ، برادر بزرگِ پو، هم باید فراموش شود و هم وسیله‌ای است برای رهایی از فشارِ نیازهایی که پو قادر نیست فراموش می‌کند: "همان گونه که می‌دانی پدر دیوانه‌ی همخوابه‌گی است. او به جز لالا و عمه اِما روی همه‌ی زن‌ها می‌پرد.- با مادر بزرگ هم می‌خوابد؟ - معلوم است که می‌خوابد؛ اما فقط هنگامِ عیدِ کریسمس و عیدِ پاک. حالا خفه شو. از تختِ داگ غژغژِ ضعیفِ موزون به گوش می‌رسد. پو فکر می‌کند چیزی بگوید، اما خود را کنترل می‌کند. او ... نمی‌داند برادرش در آن لحظه مشغولِ چه کاری است، اما حدس می‌زند که کاری وحشتناک و ممنوع است. ... فکر می‌کنی پدر و مادر الان دارند عشق بازی می‌کنند.- اردنگی می‌خوای؟-سکوت. ریتمِ ثابت صدای ناهنجار تخت شدت پیدا می‌کند. – داگ؟ -اوه. چه‌کار می‌کنی؟ پاسخی نیست. تخت ساکت می‌شود[۵۲].

پو از چیزی می‌ترسد. بنیانِ ترسِ او حضورِ پدر است؛ بنیانِ فراموشی‌ی غرایز هم. ترس اما تنها در قامتِ پدر زمینی جلوه نمی‌کند؛ که خدایی هم هست؛ پدر آسمانی. به روایتِ زیگموند فروید پسر خدای خویش را به الگوی پدر می‌بُرد: "همچنین روان‌کاوی‌ی تحلیلی از افراد جداگانه به روشنی نشان می‌دهد که همه خدای خویش را از روی پدرشان می‌سازند؛ که رابطه‌ی شخص با خدا ... بر مبنای نوع پدر زمینی تغییر می‌کند و متحول می‌شود؛ ... خدا در بنیان چیزی جز پدر بالای سر نیست"[۵۳]. ترس از خدا توامان جانشین و مکملِ ترس از پدر است؛ ترس از موجودی که هم امنیت می‌آفریند؛ هم نفرت؛ هم حس گناه؛ هم هویت. در **بچه‌ی یکشنبه** اما، پیش از آن‌که ترس از خدا به چشم بخورد، پناه انسان به خدا به چشم می‌خورد؛ عشقِ خدا به پسرش. در **بچه‌ی یکشنبه** عشق پدر آسمانی به پسرش، عیسا مسیح، جایگزینِ ترس از پدر زمینی می‌شود، ترس از نهاد وسوسه‌کننده در غلبه بر داگ منعکس، تمنای عشقِ پدر زمینی در هم‌نوایی‌ی صدای پدر آسمانی و صدای پدر زمینی متبلور:"پو نمی‌تواند خیال‌اش را مهار کند. خیال او در تصویری روشن منفجر می‌شود. صحنه تپه‌ی دوفنس است؛ روی قله با چشم‌اندازی بر دهکده. ... پو روی سنگی ایستاده است. نه، چند سانتیمتری بر روی سنگ می‌لغزد. دمپایی‌هایش به خزه چسبیده‌اند. پیراهن خواب پدر را پوشیده است. پیراهن تا قوزک پایش می‌رسد. ... صورت‌اش چون چراغ می‌درخشد. پشت سرش ابری پُر رعد هست. گِرد و آبی - سیاه. داگ و برادران فردریک هولم در مقابلِ او ایستاده‌اند. ترسان و ابلهانه به او خیره شده‌اند. ابر پُر رعد خود را می‌گشاید و نوری از شکافِ ابر فرو می‌ریزد. صدایی در فضا می‌غرد. شبیه صدای پدر است ... فریاد می‌زند: این پسر محبوبِ من است. من در او سرور یافته‌ام. رعد می‌غرد و نور سفید محو می‌شود. داگ و برادران فردریک هولم به زمین می‌افتند و صورت خود را با دست می‌پوشانند. پو جلو می‌رود و با آن‌ها به نرمی سخن می‌گوید: برخیزید و نترسید"[۵۴].

۵

به روایت زیگموند فروید حافظه ازمیانِ خاطراتی که در خویش دارد، پاره‌ای را برمی‌گزیند، پاره‌ای را دور می‌اندازد. اصولِ گزینش خاطرات دورانِ کودکی اما با اصولِ گزینشِ خاطرات دورانِ بزرگ-سالی سخت متفاوت است. خاطراتِ کودکی برمبنای روندِ جا به جایی ساخته می‌شوند؛ از تصویرها. خاطرات کودکی را باید خاطرات پنهان کننده خواند. در یادآوری‌ی خاطراتِ کودکی انسان از حافظه‌ی اصیلی برخوردار نیست. خاطراتِ کودکی شباهتِ شگرفی با اسطوره‌هایی دارند که در حافظه‌ی یک قوم گِرد آمده‌اند:" ... خاطراتِ کودکی محتوای خاطرات پنهان کننده را می‌یابد و بدین ترتیب همخوانی-ی چشمگیری با اسطوره‌ها و قصه‌هایی نشان می‌دهد که یک ملت در خاطراتِ کودکی‌ی خویش تلنبار کرده است"[۵۵]. قصه‌های اسطوره‌ای اما، قصه‌هایی نمادین هستند؛ قصه‌هایی به زبان کهن. زیگموند فروید تاکید می‌کند که پاره‌ای از نمادها همه‌گانی هستند؛ پاره‌ای معماگونه. همه‌ی نمادها اما، ریشه‌های کهن دارند؛ خاستگاه اسطوره‌ای. نمادها نشانِ زبان‌های فراموش شده‌اند:"چیزی که امروز به نماد تبدیل شده است، شاید در دورانِ قدیم هویتی زبانی – مفهومی داشته است. به نظر می‌رسد کنایه‌ی نمادین باقی‌مانده‌ی هویتِ پیشین باشد. بنابراین اشتراک نمادین در بعضی موارد فراتر از اشتراک زبانی است"[۵۶]. نمادها معنای مشترک دارند؛ همچون واژه‌ها. درست به‌سانِ رویا. نمادها معنای مشترک دارند؛ با این‌همه چون در یک متن چهره می‌کنند، تاویل آن‌ها چندان ساده نیست.

بن‌مایه‌ی مرکزی‌ی **بچه‌ی یکشنبه** خانه‌ای تابستانی است؛ خانه‌ای که هم موضوع جدال‌ها است، هم مکانِ جدال‌ها. دایی و مادر بزرگ پو خانه‌ی تابستانی را دوست ندارند. آن‌ها تصور می‌کنند این خانه نه ویلا است و نه به درد سکونت می‌خورد. حضور خانه‌ی تابستانی اما، در همه‌جای **بچه‌ی یکشنبه** سخت سنگین است؛ به ویژه در فصل اول که توسطِ پو روایت می‌شود. فصلِ اول **بچه‌ی یکشنبه** پُر از توصیف ایوان‌ها و درب‌ها و پنجره‌ها است؛ پُر از توصیفِ خانه‌ی جغدها، لانه‌ی گربه‌ها، حاشیه‌ی جنگل‌ها، سبزی‌ی چمن‌ها. پو از خانه‌ی تابستانی بسیار سخن می‌گوید.

از روزگاران دیرین خانه نمادِ مرکز وجودی‌ی انسان بوده است[۵۷]. با گذر زمان اما، تبدیل به نماد خود انسان شده است؛ نماد انسان که جایی ثابت در کهکشان هستی یافته است. به روایت زیگموند فروید خانه نماد زنانه‌گی است؛ نماد مادر ؛ نماد رحم که خود پناهی مادرانه است. بخش‌های گوناگون خانه را می‌توان نماد بخش‌های گوناگون دستگاه روانی نیز دانست. بامِ خانه را می‌توان نماد فرامن دانست؛ طبقه‌های پایین خانه را نماد ناخود آگاه؛ آشپزخانه را جایگاه تحول درونی و استحاله‌ی کیمیایی[۵۸]. **بچه‌ی یکشنبه** با تصویر خانه‌ی تابستانی آغاز می‌شود:"چند جعبه‌ی چوبی که رنگ قرمز خورده بودند. زوارهای چوبی که این‌جا و آن‌جا دل‌خواهانه جاسازی شده بودند. پنجره‌های طبقه‌ی زیرین مرتفع بودند و کوران ایجاد می‌کردند. پنجره‌های طبقه‌ی بالا که چهارگوش و شبیه پنجره‌های واگن قطار بودند، کوران ایجاد نمی‌کردند، اما، در عوض، باز نمی‌شدند. سقف از اسفالتی تکه تکه پوشانده شده بود. هنگام بارنده‌گی‌ی شدید، آب در ایوان و اتاق مادر، که کاغذ دیواری‌ی گل‌دار آن شل شده و فرو رفته بود، جاری می‌شد"[۵۹]. کمی بعد چنین می‌خوانیم:"... خزیدن زیرِ خانه ممنوع بود. مادر فکر می‌کرد میخ‌های زنگ‌زده ممکن است ما را اذیت کنند، یا خانه‌ی چوبی‌ی زوار در رفته بر سر ما هوار شود"[۶۰]. این دو تکه را از نزدیک‌تر بنگریم؛ از چشم خیال خویش تا خیالی را تاویل کنیم: پنجره‌های طبقه‌ی زیرین را نماد من می‌پنداریم؛ پنجره‌هایی که باید بی وقفه باز و بسته شوند. این من است که باید باد نهاد را که به پنجره‌های بسته‌ی فرامن می‌خورد، چنان تنظیم کند که پنجره‌های بسته به لرزه درنیایند. طبقه‌ی بالایی فرامن را نمادین می‌کند. پنجره‌های طبقه‌ی بالایی همیشه بسته اند. باد در طبقه‌ی بالایی نخواهد پیچید. فرامن یک بار برای همیشه دمای فضای خویش را تعین کرده است؛ حتا اگر باران‌های شدید سبب شود؛ آب به اتاق مادر سرازیر شود. سقف پوشالی، که باران از آن می‌چکد، نماد سنتی است که می‌خواهد طبقه‌ی بالا را از گزند حفظ کند. زیرِ خانه نماد ناخودآگاه است؛ هم از این رو است که مادر به کودکان اجازه نمی‌دهد زیرِ خانه بازی کنند. کودکان نباید در نهادِ خویش کنکاش کنند؛ حتا اگر سقفی که بر سر فرامن سایه افکنده است، توانایی‌ی پایداری نداشته باشد. مادر پاسدار محوطه‌ی زیرِ خانه است؛ پاسدارِ نهاد. مادر نهاد کودکان را کنترل می‌کند؛ هر چند که خود اسیرِ قانون پدر است؛ اسیرِ سقف خانه‌ای که توسطِ یک مرد خدا ساخته شده است:"یک کشیش ... این طبقه، یا هر چیزی که بشود به آن گفت، را در بورلنگه ساخته بود. او فرید هوف‌دال‌بری نام داشت و ... می‌خواست نزدیکِ سرورِ خویش سکونت کند؛ پس دنبالِ جایی گشته بود بر فراز دهکده‌ی دوفنس[۶۱]. مادر از نهادی محافظت می‌کند که میلِ ستیز با پدر محتوای اصلی‌ی آن است؛ جدالِ غریزه‌ی مرگ و غریزه‌ی زنده-گی هم.

در گوشه‌ای از **بچه‌ی یکشنبه** ماجرای زنده‌گی‌ی ساعت‌سازی توسط لالا یکی از پیش‌خدمت‌های خانه روایت می‌شود. ساعت‌ساز خود را حلق‌آویز کرده است. او پس از آن‌که همسرش بر اثر بیماری‌ی تیفوس مرده است به منطقه‌ای، که خانه‌ی تابستانی‌ی خانواده‌ی پو در آن است، نقلِ مکان کرده است. ساعت‌ساز مردِ مهربان و محترمی است. رفتارش اما، به چشم اهالی‌ی منطقه کمی عجیب می‌آید. در کارگاه ساعت‌سازی‌ی او ساعتی پایه‌دار هست که هرگز به تعمیر نیاز پیدا نکرده است. ناگهان این ساعت خراب می‌شود و روزی درست ساعت دوازده چهارده بار زنگ می‌زند. در همین هنگام در قسمتِ پایینی‌ی ساعت نوری به چشم می‌خورد؛ نوری که نه به نورِ طلوع می‌ماند و نه نورِ غروب. کمی بعد عقربه‌ی دقیقه‌شمار و عقربه‌ی ساعت‌شمار روی عدد شش بر یک‌دیگر می‌افتند، درب پایینی‌ی ساعت باز می‌شود و زنی گریان از آن بیرون می‌آید. روزهای بعد را مرد ساعت‌ساز با زن می‌گذراند؛ در پستوی تاریکِ مغازه‌اش. مهر آن‌ها به یک‌دیگر اما، چندان نمی‌پاید. در لحظه‌ای تلخ ساعت‌ساز ساعتِ خرابِ خویش را با چکش می‌شکند. زن دیوانه می‌شود، جیغ می‌کشد و به ساعت‌ساز حمله می-کند.زن نابینا است؛ به زمین می‌افتد، شمعی را واژگون می‌کند و خانه آتش می‌گیرد. ساعت‌ساز سعی می‌کند او را درآغوش بگیرد و ببوسد، زن اما، لب او را گاز می‌گیرد. ساعت ساز چکش بر می‌دارد، و بر سر زن می‌زند؛ درست به همان شکلی که بر سر ساعت زده است. زن می‌میرد. ساعت‌ساز زن و ساعت، هردو، را در گودالی در باغ چال می‌کند و کمی کم‌تر از یک‌سال بعد خود را حلق آویز[۶۲].

به روایتِ فرهنگِ نمادها ساعت نمادِ سقوط ابدی‌ی زمان است؛ هر چند که در روزگار کهن ساعت تنها در قامتِ ساعتِ شنی وجود داشته است. پایان ریزش شن در ساعت شنی نشانِ مرگ است. ساعت اما، نمادِ یک آرزوی بزرگ هم هست. نمادِ آرزوی واژگونی‌ی زمانِ خطی؛ بازگشت به مبدا؛ بازگشت به زمانِ آغازین؛ بازگشت به زمانِ اسطوره‌ای. انسان با نگاه به عقربه‌های ساعت نزدیکی‌ی خویش با مرگ را به یاد می‌آورد. ساعت منادی‌ی هراس مرگ است. تا هنگامی که عقربه‌های آن می‌چرخد، نمادِ پایانِ هراس مرگ هنگامی که عقربه‌های آن متوقف شود یا از عمل‌کرد خویش منحرف. ساعت‌ساز **بچه‌ی یکشنبه** روزی ساعتِ خویش را خراب می‌یابد. ساعت دیگر به هنگام زنگ نمی‌زند. آرزوی توقف زمان در کسوتِ اخلال در زمانِ خطی جلوه می‌کند. ساعت خراب شده است تا آرزوی تبدیلِ زمانِ خطی به زمانِ اسطوره‌ای نمادین شود. آرزوی بازگشتِ زمانِ اسطوره‌ای اما، با آرزوی میل به زنده-گی در جهانِ دو جنسی آمیخته است. موجود دوجنسی اندوه فراق را حس نمی‌کند؛ که در زمان اسطوره‌ای هنوز زمان متولد نشده است. موجود دوجنسی نماد جاودانه‌گی است.

در مورد هستی‌ی موجودِ دو جنسی اسطوره‌ها هست. به عنوان نمونه در جهان مثلی افلاطون انسان توامان نر و ماده بودند[۶۳]. ازدواج جادویی در آیین تانترا نیز نشانِ آرزوی بازآفرینی‌ی موجود دوجنسی است. ازدواج جادویی آیینی شگفت است. مردی معصوم و زنی، که باید یکی از فاحشه‌های معبد مقدس باشد، به سوی جنگلی می‌روند، در آن‌جا، روزها و شب‌ها بی آن‌که یک‌دیگر را لمس کنند، در یک بستر می‌خوابند و سپس مراسم ازدواج جادویی را انجام می‌دهند. پس از مراسمِ ازدواج جادویی جسم نورانی می‌شود و موجود دوجنسی به جهان می‌آید.

روزی ساعتِ پایه‌دار ساعت‌ساز چهارده بار زنگ می‌زند. هیچ ساعتی بیش از دوازده بار زنگ نمی‌زند. هنگامی که ساعتی چهارده بار زنگ می‌زند، زمان دیگر خطی نیست، اسطوره‌ای است. هم از این رو است که در ساعت چهارده، دو عقربه‌ی ساعت بر روی عدد شش متوقف شده‌اند. در ساعت چهارده زمان متوقف است؛ در هماغوشی‌ی دو عقربه. در ساعت چهارده در قسمتِ پایینی‌ای ساعت باز است و نوری بر روی زمین افتاده است. نور درست همان نوری است که پس ازدواج جادویی از امتزاج دو جسم حاصل می‌شود. در مغازه‌ی ساعت‌ساز زمان متوقف شده است و زنی آمده است تا به او بپیوندد. وصلت جادویی‌ی ساعت‌ساز با زن اما، با شکست مواجه می‌شود. زن نابینا است؛ از جنس تاریکی؛ نشان زنانه‌گی‌ای که با مردانه‌گی نیامیخته است[۶۴]. آیا ساعت‌ساز با شکستن ساعت و کشتن زن بر شکستِ آرزوی خویش شهادت داده است؟ آیا کشتنِ زن جایگزینِ میل به وحدت با مادر شده است؟ آیا ساعت‌ساز همه‌ی نمادهای وحدت را می‌شکند تا بگوید غریزه‌ی مرگ بر جهان سایه‌افکنده است؟ آیا تصویر منفی‌ی مادر همیشه‌گی است؟

۶

به روایت زیگموند فروید انسان تنها در آینه‌ی حضورِ دیگران شکل می‌گیرد. من هم از آغازِ هستی کسی را می‌جوید که به او پناه ببخشد. نخستین کَسِ من مادر است؛ خانه‌ی شیر و شیدایی. کودک در مرحله‌ی دهانی ارضای همه‌ی نیازهای خویش را از سینه‌ی مادر طلب می‌کند. اما در مرحله‌ی تناسلی است که رابطه‌ی کودک با مادر شکل می‌گیرد. در مرحله‌ی تناسلی، پسر اگر حمایت مادر را حس نکند، در غیابِ عشق مادر تصویری به تمامی منفی از خویش می‌آفریند[۶۵]؛ تصویری که بازتاب تصویر به‌تمامی منفی‌ای است که از مادر آفریده است[۶۶]. تصویرِ به‌تمامی منفی‌ی مادر اما، تصویری یک‌پارچه نیست. کمی بعد تصویر به‌تمامی مثبت مادر به عنوان سپر دفاعی در مقابل تصویر به تمامی منفی‌ی مادر ظاهر می‌شود. تصویر دوگانه از مادر بازتابِ دیگری است از تناقضِ فرامن و نهاد. اینک من، بار دیگر توانِ حل این تناقض را از دست داده است.

در گوشه‌ای از **بچه‌ی یکشنبه** پو مادر خویش را چنین تصویر می‌کند: "مادر پیراهن روشن تابستانی پوشیده است؛ با کمربندی پهن دور کمر باریک‌اش. کلاه‌اش طلایی است و لبه‌دار. مطابق معمول زیبا است. زیباتر از همه‌ی انسان‌هایی که به ذهن می‌آیند؛ زیباتر از مریم مقدس و ..."[۶۷]. پو تصویرِ به تمامی مثبتِ مادر را توصیف می‌کند تا تصویر به تمامی منفی‌ی مادر را که در وجود او جان سختی

می‌کند، پنهان کند؛ تصویر منفی‌ی خویش را. پو با تصویرِ به تمامی مثبت مادر در مقابل هجوم غریزه‌ی مرگ سپر دفاعی می‌سازد. در **بچه‌ی یکشنبه** تصویر به تمامی مثبت مادر جای تصویرِ به تمامی منفی‌ی مادر را گرفته است. تصویر به تمامی منفی‌ی مادر اما، در کسوت مرگ در تمام رمان جاری است؛ در فضایی که در آن عشق غایب است. در **بچه‌ی یکشنبه** ساعت‌ساز مرگ را برمی‌گزیند. مرگ او اما، تنها جلوه‌ی مرگ نیست. در تصویر خاله اِما که در آخرین روزهای زندگی‌ی خویش پیری و مرگ را با طاعون مقایسه می‌کند، در خودکشی‌ی مای، یکی از پیش‌خدمت‌های خانه، در تصویرِ پدرِ پو بر بستر هم سایه‌ی شوم مرگ پیدا است. در سئوال راوی از خویش نیز؛ مرگ کِی فرا خواهد رسید: "پو یک بار سئوال می‌کند و پاسخی نمی‌شنود. یک بار دیگر: من کِی می‌میرم"[۶۸]. حضور مرگ در **بچه‌ی یکشنبه** اما، بخشی از ماجرا نیست؛ همه‌ی ماجرا است. هر انشقاقی از جنس مرگ است؛ پراکندگی، تنهایی، بحران رابطه‌ی انسانی، نفرت. در **بچه‌ی یکشنبه** هیچ‌کس وحدت با دیگری را تجربه نمی‌کند. در **بچه‌ی یکشنبه** غریزه‌ی مرگ جاری است.

پو تصویر به‌تمامی مثبت مادر را جای‌گزین تصویر به تمامی منفی‌ی مادر می‌کند. تصویر به تمامی منفی‌ی خویش را اما، بر برادرش فرو می‌افکند. داگ تبلورِ نهاد پو است: داگ پُر از غریزه‌ی مرگ است. داگ نمادِ نفرت از پدر است. این داگ است که طعمِ قفسِ پدر را چشیده است، این داگ است که پدر را دیوانه‌ی جنسی‌ای می‌بیند که همه‌ی زنان را در اختیار گرفته است، این داگ است که خود ارضایی می‌کند. پو مرگ برادر خویش را آرزو می‌کند؛ مرگِ من به تمامی منفی‌ی خویش را. من به‌تمامی منفی‌ی پو اما، به حیاتِ خویش ادامه می‌دهد؛ با قدرتی هراس انگیز. پو راهی ندارد جز این که منظرِ خویش را فراموش کند و به راه پدر برود: "این یک راه میان بُر به ایستگاه قطار است. پدر و پو خیس، کثیف و گِلی هستند. پدر خراشی بر گونه دارد. بارانِ سردی به‌شدت می‌بارد. پدر دوچرخه‌ی اِسقاط خویش را پیش می‌راند و پو به او کمک می‌کند"[۶۹].

۷

بچه‌ی یکشنبه از دو منظر روایت می‌شود؛ از منظرِ اولِ شخصِ مفرد، از منظرِ سوم شخصِ مفرد. در چیزی که از این دو منظر روایت می‌شود اما، تفاوتی هست. به روایتِ زیگموند فروید همه‌ی مکتب‌های روان‌کاوی بر مفهوم واپس‌زنی بنا می‌شوند. واپس‌زنی تعین کننده ترین واکنشِ دستگاه روانی است[۷۰]. واپس‌زنی مقاومتی است در مقابلِ کشمکش‌های درونی. این کشمکش بسیاری از اوقات میانِ خواست‌های نهاد و معیارهای فرامن رخ می‌دهد؛ کشمکشی که همه‌ی سایه‌ی خود را بر من فرا می‌افکند. واپس‌زنی واکنشی است دفاعی در مقابل خواست‌هایی که به قلمرو خودآگاهی هجوم می‌آورند. در **بچه‌ی یکشنبه** تغییرِ منظرِ داستان از اول شخص به سوم شخص کارکرد دفاعی دارد.

در سالِ ۱۹۲۶، جهان به‌چشمِ پوی هشت ساله دوقطب دارد. پدر فرامن است. برادر بزرگ، داگ، نهاد است. پو نقشِ من را بازی می‌کند. من تناقض‌های خویش را پنهان می‌کند تا بتواند در کنارِ فرامن بایستد. ایستادن در کنارِ فرامن اما، به این معنا است که واکنشِ دفاعی‌ی واپس‌زنی به‌کار آمده است. واکنش واپس‌زنی اما، تا هنگامی عمل می‌کند که **بچه‌ی یکشنبه** از منظر اول شخص روایت می‌شود؛ از منظر پسربچه‌ای هشت ساله که تلاش می‌کند رد پایی از چیزهایی که واپس زده است در روایت‌اش باقی نماند.

در میانِ چهار فصلِ **بچه‌ی یکشنبه** تنها فصلِ اول است که از منظر اول شخص روایت می‌شود. آن‌چه راوی به‌یاد می‌آورد، شکلِ خانه‌ای است که در آن زندگی می‌کرده است؛ شکلِ روابطِ خانوادگی، تصویرِ آشتی‌دهنده‌ی مادر؛ اختلاف مادر بزرگ با پدر؛ خدمتکارانِ خانه؛ نفرت و تلخی‌ی جاری میان افراد خانواده. در فصلِ اول راوی چیزی از درون خود را به یاد نمی‌آورد؛ برادر بزرگ خویش را حتا. دوپاره‌گی‌ی منِ پو از منظر سوم شخص دیده می‌شود. دروغ‌های پو را از منظر سوم شخص می‌خوانیم؛ ترس‌های او را؛ وسوسه‌های جنسی‌ی او را. در **بچه‌ی یکشنبه** منظر اول شخص واپس می‌زند؛ منظر سوم شخص واپس زده‌ها را فاش می‌کند: "پو با قیافه‌ای حق‌به‌جانب، به‌دروغ، می‌گوید من هرگز آرزو نکردم پدر بمیرد. ... ترس آن‌چه را که انسان از آن می‌ترسد، واقعیت می‌بخشد. این قانونی

درست است که در مورد بچه‌های کوچکی مثل پو نیز صدق می‌کند. ... پو مای را اندازه‌ی مادر دوست دارد؛ گاهی بیش‌تر؛ اما به‌شکلی گیج‌کننده"[۷۱].

۸

معنای **بچه‌ی یکشنبه** از منظر نظریه‌ی هنری زیگموند فروید هم از پیش روشن است. **بچه‌ی یکشنبه** تصویر خرابی‌ها و خسته‌گی‌ها است؛ تصویر ترس‌ها و تنهایی‌ها پشت نقاب تسلیم‌ها و تمکین‌ها؛ تصویر جهان اسطوره‌ها؛ تصویر کودکی‌های ناب در تن‌های کهن؛ روایتی که روایتی دیگر را پنهان می‌کند. **بچه‌ی یکشنبه** دست‌کار خواب‌دیده‌ای است که زخم بیداری را به مخمل سرخ رویا بسته است.

آذرماه ۱۳۸۳

پانوشت‌ها:

۱- Freud, Sigmund. (۱۹۸٦), *Jaget och detet*, Stockholm, sid. ۱٦۸
۲- Freud, Sigmund, (۲۰۰۳), *An Outline of Psychoanalysis*, London, p. ۱۷٦
۳- Freud (۱۹۸٦), sid. ۱۷۲
٤- Freud (۲۰۰۳), p. ۱۷۷
٥- Freud, Sigmund. (۱۹۹۸), *sexualiteten*, Stockholm, Stockholm, sid. ۱۰۳
٦- Ibid., sid. ۱۰۸
۷- Freud (۲۰۰۳), p. ۱۸۳
۸- Ibid.
۹- Freud (۱۹۹۸), sid. ۱۱٥
۱۰- Ibid.
۱۱- Freud (۲۰۰۳), p. ۱۷۸
۱۲- Ibid., p. ۱۷۹
۱۳- Freud, Sigmund. *(۲۰۰۱), The Future Of An illusion, Civilization and its Discontents and Other Works*, London, p. ۱۲۰
۱٤- Freud, Sigmund. (۱۹۸٤), *Drömtydning*, Stockholm, sid. ۲۸
۱٥- Ibid., sid. ٤۳
۱٦- Freud (۲۰۰۳), p. ۱۹٦
۱۷- Freud (۱۹۸٤), sid. ۱٤۲
۱۸- Ibid., sid. ۱٦۰
۱۹- Freud, Sigmund. (۱۹۸٥), *Art and Literature*, London, p. ۱۳۲
۲۰- Joens, Ernest. (۱۹٥۷), Sigmund Freud, *Life and Work*, London, p. ٤٥۱
۲۱- Feeud (۱۹۹۰), p. ۱۲۱
۲۲- Ibid., p. ۱۲٦
۲۳- Ibid., p. ۳۳
۲٤- Ibid., p. ۳٦
۲٥- Ibid., p. ۳۸
۲٦- Ibid., p. ٥۸
۲۷- Ibid., p. ٦۳
۲۸- Ibid., p. ۱٥۱
۲۹- Ibid., p. ۱۷۲

٣٠- Ibid., p. ١٧٢ - ١٧٣
٣١- Ibid., p. ٢٠٣
٣٢- Ibid., p. ٢٥٣
٣٣- Ibid., p. ٢٥٥
٣٤- Ibid., p. ٢٨٠
٣٥- Ibid., p. ٢٣٥
٣٦- Ibid.
٣٧- Ibid., p. ٢٣٦
٣٨- Ibid., p. ٢٣٧
٣٩- Ibid., p. ٢٤٤ - ٢٤٥
٤٠- Ibid., p. ٢٤٦
٤١- Ibid., p. ٤٤١
٤٢- Ibid., p. ٤٤٣
٤٣- Ibid., p. ٤٤
٤٤- Ibid., p. ١٤٠ - ١٤١
٤٥- Freud, Sigmund. (١٩٩٥), *Totem och tabu*, Göteborg, sid. ١٥١
٤٦- Bergman, Ingmar. (١٩٩٣*), SÖNDAGSBARN*, Stockholm, sid. ١٧
٤٧- Freud, Sigmund. (٢٠٠١), *Neuros och psykos småskrifter*, Stockholm, sid. ١٧٣
٤٨- Ibid., sid. ٦٠
٤٩- GAY, PETER. (١٩٩٠), *FREUD*, Stockholm, sid. ٣٨٥
٥٠- Bergman (١٩٩٣), sid. ٦١
٥١- Freud (٢٠٠٣), p. ٢٢٨
٥٢- Bergman (١٩٩٣), sid. ٥٦
٥٣- Freud (١٩٩٥), sid. ١٥٤ - ١٥٥
٥٤- Bergman (١٩٩٣), sid. ١١٢ - ١١٣
٥٥- Freud, Sigmund. (١٩٩٧), *vardagslivets psykopatologi*, Stockholm, sid. ١٠٦
٥٦- Freud (١٩٨٤), sid. ١٨٨
٥٧- Biedermann, Hans (١٩٩١), *Symbol Lexikonet*, Stockholm, sid. ١٨٦
٥٨- Ibid.
٥٩- Bergman (١٩٩٣), sid. ٥
٦٠- Ibid., sid. ٦
٦١- Ibid.
٦٢- Ibid., Sid. ٤٧ - ٥٠
٦٣- PLATON. (١٩٩٣), *Om kärleken och döden, Gästabudet, Försvarstalet*, *Faidon*, Lund, sid. ٣٩
٦٤- Cooper,J.c (١٩٩٥), *symboler*, sid. ٩٤
٦٥- Freud (١٩٩٨), sid. ١٩٦ – ٢٠٧
٦٦- PETER (١٩٩٠), sid. ٥٢٧
٦٧- Bergman (١٩٩٣), sid. ١٨
٦٨- Ibid., sid. ٧٨
٦٩- Ibid., sid. ١٢٤

٧٠- PETER (١٩٩٠), ١٤٦
٧١- Ibid. sid. ٩٦, ٦٠, ٢٥